

# 张瑞芳:塑造社会主义的红色明星

陆小宁

---

将张瑞芳作为一个典型的“红色影星”来研究是因为她代表了与资产阶级观念完全不同的社会主义集体主义的理想。在毛泽东时代,电影明星被称作“电影工作者”,以此强调电影制作是集体的社会实践。本文探讨了“模范人物”在银幕上下的语境。在被移植的斯坦尼斯拉夫斯基自然表演体系中,演员和角色两者融合,所以表演的过程就是在一个理想化的社会里按照社会主义模范公民的样板去塑造自我。

---

## 一、引言

自20世纪70年代起,随着对大众文化的重新评价以及电影研究中理论重心的转移,影星现象成为文化和电影研究中的重要课题。由于影星连接着电影制作、电影文本以及电影观众,研究影星现象一方面可以让我们重新检视电影的整个过程,另一方面也有助于我们理解影星是如何在特定社会中被塑造出来、被解读的,更为关键的是,这一社会是如何通过制造影星来生产、传达有关个人的价值观念的。

就中国电影而言,一些影星一向受到学术界的青睐。这不仅是因为他们是中华民族的标志性人物,也因为他们身上汇集了关于民族国家和现代性的话语。例如,阮玲玉——一个活跃于20世纪30年代上海默片时期的悲剧性影星,不但象征着受困于半殖民地、半封建和资本主义的中国,也被视为中国现代性的标志、推手和牺牲品<sup>①</sup>。武打明星李小龙,通过融合精湛的武艺和爱国精神于一体,不仅重振了20世纪70年代香港功夫片,更在世界各地激发了中国民族文化主义。而当今国际影坛上最具盛名的中国影星——巩俐,她的声名鹊起和中国第五代导演在世界电影中的崛起相辅相成。巩俐的影星现象,得益于将“中国性”本质主义式的理解进行资本化,同时也体现了中国在全球化资本市场上的挣扎<sup>②</sup>。

相对而言,中国社会主义电影(1949—1966)中的影星却未得到学界充分的关注,尽管这些影星称得上是中国社会主义现代化时期的标志性人物,也是毛泽东时代大众文化中不可或缺的组成部分。中国电影影星研究中的这种不平衡状态,提醒我们的影星研究中一个未被质疑的前提:影星乃好莱坞的和类似的工业生产的副产品。同时,这种不平衡状态也揭示了学界对将影星研究从商业文化的分析框架中脱离出来的迟疑。研究社会主义电影中的影星现象是十分有必要的。首先,这类研究有助于我们理解有别于好莱坞模式的电影工业和电影文化。其次,由于社会主义电影中的影星现象体现了社会主义国家中个人主义和集体主义论式的共存,这类研究有助于我们理解毛泽东时代的大众文化,尤其是公众人物与大众之间的动态关系。

本章使用“红色明星”(即同时具有出色的银幕表演和社会表现的明星)的概念,以女明星张瑞芳(1918年生)为个案,来检视1949年至1966年间社会主义中国电影影星的建构过程。基于对国家电影中各种电影传统的对话性以及社会动员与文化生产之间的辩证性关系的考量,本文试图运用“红色影星”这一概念对毛泽东时代影星现象的社会历史具体性进行阐释。

## 二、将“影星”问题化

作为毛泽东时代众所周知的社会主义电影明星,张瑞芳以在银幕上塑造与时俱进的女性积极分子形象而闻名。在整个20世纪50年代,张瑞芳表演的电影角色多为正面的进步的女性,如经典战争片《南征北战》(成荫、汤晓丹导演,1951)中的女民兵干部,传记片《聂耳》(郑君里导演,1959)中的女地下党员,《万紫千红总是春》(沈浮导演,1959)中积极参与合作社的城市妇女。不过,张瑞芳最为出名的电影角色则是李双双——同名影片中的主人公。《李双双》(鲁韧导演,1962)讲述了人民公社中一对年轻夫妇的故事。妻子李双双是一个模范社员,她大公无私,性格火辣,经常口直心快地批评别人损公利己的行为。丈夫孙喜旺则性格温和,是一个保留着封建旧观念和旧意识的老好人。喜旺常常为李双双的积极行为感到尴尬,并阻挡她在公社里去挑那些容易得罪人的担子。在一系列小打小闹、分分合合之后,这对夫妇重归于好。临近片尾,喜旺对双双心服口服,诚心向她学习,努力成为一名好社员。由于这部影片的空前成功,观众开始亲切地称呼张瑞芳为“双双”。1963年,张瑞芳获得了由《大众电影》杂志主办的、观众评选的“电影百花奖”的最佳女演员称号。此时,她的影星地位达到了巅峰。

但是,称张瑞芳为“影星”不无问题。在社会主义意识形态主导的毛泽东时代,“影星”这个词已从日常流行语中消失了。作为一个带有贬义的名词,“明星”意味着一切源于资本主义的负面的东西,比如,堕落的生活方式、傲慢的姿态、个人主义以及自由主义。具体到电影,“影星”唤起的直接印象是商业社会的感官符号——迷人时尚的好莱坞的或旧上海电影的明星,因为“影星”文化是观众参与电影最为凸显,从而电影对社会的影响最为显著的领域,影星文化势必成为中国共产党试图建构新中国电影——“人民电影”——战线的前沿。毋庸置疑,中国共产党为转变影星文化作出了大量的努力。党领导下的电影评论对好莱坞电影和“有害的”国产电影进行了批判<sup>③</sup>。此外,考虑到印刷文化对传播的令人难忘的影星形象以及滋长的对个人的盲目崇拜起着推波助澜的作用,中国共产党清除了民国时期畅销的影迷杂志,如《明星画报》、《明星家庭》、《影星专辑》、《影迷俱乐部》。取而代之的是一些带有强烈国家意识题名的杂志,如《大众电影》、《人民电影》、《中国电影》等。

毫不奇怪,电影演员,即便是那些成就非同寻常的电影演员,连同导演、编剧、摄影师等其

他的社会主义电影的从业者一起,开始共享同一个称号:“电影工作者”。这一称谓直截了当地让人意识到,影星首先是运用自己的自然特征、天赋和学得技艺去表演或工作的劳动者,它进一步表明社会主义特有的伦理价值——劳动是光荣的,同时也揭示了社会主义中坚固的人人平等的观念,因为毛泽东时代的社会主义者相信,劳动培养了无产阶级的阶级意识并确定了阶级分界。那时的影星之所以受人喜爱,不是因为他们拥有与众不同的、神秘的、超凡脱俗的特征,而恰恰是因为他们是大众能够与自我联系起来的、自力更生的有才艺的劳动者。至少可以说,电影工作者的称号有助于重新定位影星和观众之间的关系:鼓励影星和观众之间亲密的同志关系,而不是观众对影星的痴迷。

基于上述原因,我使用“红色明星”这个概念,检视在毛泽东时代体现了社会主义价值的电影工作者。张瑞芳的影星现象提供了一个非常有趣的实例。作为一个银幕上的模范社会主义者和银幕下的优秀工作者,张瑞芳吸引人们去认同她和仿效她。这一案例试图打破长久以来以精神分析电影理论为主导的对女影星现象进行阐释的分析模式。

劳拉·莫维(Laura Mulvey)对电影中视觉愉悦的著名论断——男人观看和女人被观看——不但激发了对观看行为和观看愉悦的进一步讨论,对女影星的研究也有着特别的影响。女影星,作为银幕形象在客观世界中的延伸,依旧是恋物对象。换言之,女影星只是欲望的对象,而不是认同的主体<sup>④</sup>。另一些影星研究,加入了对人种、阶级和族裔问题的考量,从而质疑莫维的范式,并将其复杂化<sup>⑤</sup>。新近的关于观众、尤其是对于影迷的媒体研究也指出了令人兴奋的新方向。通过强调观众的创造力,这些研究让我们认识到观众在复制、创新影星形象及其相关话语中,作为生产者的重要作用<sup>⑥</sup>。然而,所有这些方法都没有提供一个令人满意的范式去解释“红色明星”。考虑到社会历史的特殊性,毛泽东时代的中国观众很难形成一个自立的阐释群体。观众对电影和明星的反响舆论在报纸、杂志上随处可见。不过,这些反响舆论都受到当时盛行的社会政治话语的影响,并且在被不同媒体采用时都必须符合相应媒体的具体编辑方针。

我使用“红色明星”这个概念,注重考察在社会主义中国对宣传的总体性组织管理和文化生产之间的关联。具体而言,我将影星现象和在毛泽东时代工农兵中涌现出来的模范人物联系起来。毛泽东曾对模范人物在整个社会结构中的作用做出过如下阐述。模范人物作为投身于社会主义事业的积极分子,为普通群众树立了好榜样。模范人物作为群众中的先进分子,是人民政府的可靠支柱和人民政府联系广大群众的桥梁<sup>⑦</sup>。因此,我提出了关于“铸造”(modeling)的理论范式,以此来理解“红色明星”,尤其是张瑞芳这一具体个案。在认可“红色明星”在整个社会结构的中心位置的同时,这一范式拓展了对影星进行解构性阐释的空间。如果说,模范人物为将大众塑造成理想的公民提供了原初的、理想化的模子,并且成为社会的中心,那么,随之而来的问题是:这个中心是否具有确定性、不变性和本质性。

### 三、影星形象

在1962年和1963年间,张瑞芳在公众间被宣传的形象经过视觉上的调整以及相关话语的累积,被固定为社会主义模范人物的影星形象。1962年6月,即《李双双》公映前的三个月,《上海电影》杂志发表了该电影的一些宣传照,包括将近半页的好几幅小尺寸黑白电影剧照,还有一张以田园风光为背景的、以水彩画风格描绘的两位男女主人公的彩色跨页图片。后者以鲜亮的色彩和大尺寸,突出了以喜旺和双双这两个银幕形象出现的男女主演。毫无疑问,中国民

民间艺术给农村题材电影《李双双》提供了最基本的概念和表达形式。运用流行的民间艺术显然是要让观众对“农村题材电影”这一新的电影类型在心理上有所准备,调整了观众对《李双双》的期待,并推动了这部电影的广泛普及。

更重要的是,跨页的大幅图片让人们注意到存在于民间传统想象中的一种特定的女性气质。这张跨页的左面是肤色黝黑的喜旺,他正全神贯注地吹着笛子。在他身后是一片绿油油的田野。喜旺的形象细节充分,他额头的皱纹和白色小褂上的褶皱都十分清晰。但是,喜旺的形象与双双的形象相比,尺寸却小了不少。后者的脸部特写几乎占满了整个的右半面跨页:身着粉底花布衫的双双有着柔和的面部线条,羞涩的笑容和泛红的脸颊。显而易见,一些民间艺术中表现女性形象的基本形式要素,都被用来表现李双双的传统女性气质。总体来说,李双双的形象是静谧的。她的刘海随意地垂在前额,她的右手托着下巴。她无忧无虑地微笑着,眼睛充满着对未来幸福日子的憧憬。这是一个漂亮安分甚至被动的女性形象。具有反讽意味的是,对张瑞芳的推出虽然属于整个电影宣传的一部分,这时对她的宣传依靠的却是与她银幕性格截然相反的一些元素。这幅运用传统水彩画的基本惯例和元素塑造出来的缺乏个性特征的女性形象,恰恰提供了一个基本参照,可以让我们理解在1962到1963的一年中张瑞芳影星形象在建构过程中所经历的重大变化。

1963年6月,紧接着张瑞芳获得最佳女演员奖之后,《大众电影》在第五和第六期合刊封面上登载了最为著名并广为流行的张瑞芳宣传照:一张她以李双双银幕形象出现的着色特写。相片上是一位肤色黝黑、穿戴整齐、笑盈盈的农村妇女。她稍稍仰着头,抬起的右手放在张开的嘴边,视线却朝画面外45度的方向延伸,似乎正在召唤着远方的同伴。这幅以仰角拍摄的照片与之前田园风格的水彩画大相径庭之处在于,它在构图和情感层面都充满了活力。张瑞芳的脸位于对角轴上,以仰视角度捕捉到的这张特写一反传统的、静止的、单一人物的肖像照的路数。呼应着构图,这张特写的细节有意将女性特质进行了低调处理,却着力突出了人物力量、活力和精神。蓝白格子的服饰,北方妇女的发式,健康黝黑的肤色,清晰的脸部线条,又粗又黑的眉毛,闪亮的充满热情的眼睛,这一切将一个温柔可爱的女子转变为一个信念坚定、充满活力的社会主义积极分子。由于除去了水彩画中的具体背景,包括配角和乡村景色,这张特写一方面使得人物形象更为鲜明,另一方面暗示了积极向上的农村妇女之用武之地是无穷无尽的。总而言之,因其半写实的描绘、对鲜亮的色彩的运用以及对女性形象进行男性化处理,这张封面照片强调了“张瑞芳/李双双”作为一名妇女积极分子与众不同的相貌和动作特征。由此,它塑造了一个难忘的社会主义新人形象,并且预示了那种要赋予无产阶级英雄以显著视觉地位的革命视觉文化的主流美学观。

从田园牧歌式的描绘到这一社会主义现实主义特写的转变,彰显了对张瑞芳影星形象政治宣传化的塑造。同时,对张瑞芳“社会主义妇女模范”这一影星形象进行加固稳定的过程,也恰恰暗示了大众对电影《李双双》的接受多元而复杂。然而,国家媒体对受众文化中围绕着张瑞芳的异质话语的刻意压制,正表明了有必要去想象并最终塑造一个民众可以认同的稳定的政治文化身份。一些辅助性的话语,包括新闻、影评以及日常言论进一步为铸造张瑞芳这个“红色明星”推波助澜。这些话语并没有去探索张瑞芳的私人生活,包括她的离异及第二次婚姻,虽说婚姻生活是这部农村题材影片的中心。相反,通过对张瑞芳表演的大量讨论,这些话语更多地关注了模范女主人公和女演员张瑞芳本人之间的联系。

很多职业演员都赞叹张瑞芳自然贴切的现实主义表演。无论是双双在大庭广众之下与自私的社员争吵,还是私下和喜旺拌嘴,张瑞芳都根据不同的情境准确恰当地表现出角色的性

格。不少评论文字还进一步探讨了张瑞芳为何能完成这样令人信服的表演。黄宗英的意见在这一问题上最具代表性。在她看来,张瑞芳的表演风格与她的个人修养、世界观、艺术锤炼、生活实践以及日常对人对事的态度息息相关。张瑞芳在现实生活中热忱、耿直、果敢、无私,因此她能超越自己的知识分子的阶级背景,自然而又娴熟地去表演农民角色。据黄宗英观察:张瑞芳“又不是成天到晚抱着业务不放,在党的事业需要的时候,她不吝惜自己的时间精力”<sup>⑧</sup>。黄宗英的话正代表了社会主义中国影星话语的一个突出特征:强调影星的社会主义主体性。这种话语不是去捕捉影星超凡脱俗的特质,而是在考察演员的社会角色和政治责任的大框架下对影星卓越的表演才能展开讨论,最终把她或他塑造成德才兼备的模范个人。

黄宗英进一步肯定了张瑞芳的现实主义表演风格,并作了如下的描绘:

瑞芳演戏非常朴实。你看她的戏,好像她完全没有使用什么演技。虽然她是一拿到剧本,就积极地进入角色,角色的魂魄也附体于她。在日常生活中你也能觉察她细微的精神状态的改变。在她的举止动作中也能看到角色的影子。通过深入生活和排练,她把自己和角色完全熔铸在一起。这个演员的魅力不是通过自我,而是毫无保留地通过角色性格迸发出光彩来。<sup>⑨</sup>

如黄宗英所述,克服自我和改造自我,而不是自然地流露真实的感情,促成了张瑞芳对她的角色栩栩如生的表演。黄宗英评论的重要性并不限于它是圈内同行的观察,而更在于它代表了新中国影星文化中使用的与民国时期商业化话语模式完全相反的一系列诠释策略。渗透于黄宗英评论的诸多词汇,比如“深入生活”、“把自己和角色完全熔铸在一起”等,都让人想起由俄国戏剧导演康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基(Konstantin Stanislavski)创建的“斯坦尼斯拉夫斯基表演体系”。

研究中国人如何挪用斯坦尼斯拉夫斯基体系是理解“红色明星”的关键。这一体系不仅锻炼了张瑞芳精湛的演技,同时也是将她铸造成社会主义模范人物的规训力量。

#### 四、斯坦尼斯拉夫斯基体系与塑造红色明星

由斯坦尼斯拉夫斯基创导的表演体系是一系列锻炼演员达到自如可信地有层次地表演的规则。“体系”这一术语所包含的意义,不单指演员恰如其分地表演角色时所做的一切,也暗示表演是一个过程而不是模仿。这个体系的中心内容是如下一些观念。首先,斯坦尼斯拉夫斯基区分了程式主义表演和现实主义表演。他将程式主义表演摒弃为模仿式的表演,而倡导现实主义表演为真正的戏剧性和艺术性的表演。他强调为掌握现实主义表演,演员必须体验他或她的角色。其次,斯坦尼斯拉夫斯基提出“心理-身体技巧”作为有效的方法来帮助演员将其自身与角色融合在一起,并最终成为角色的化身。具体而言,所谓“内心体验”的心理技巧能使演员“在必要的时候,立即进入一种能够激发灵感的创造性状态”。身体技巧则“包括演员视自己的身体为表演装置,作好准备,从而在形体上表现角色,进而把角色的内心世界在舞台上外在化”<sup>⑩</sup>。

自从在20世纪30年代末被介绍到中国后,斯坦尼斯拉夫斯基表演体系在中国话剧创作、表演和理论探索方面产生了重要影响<sup>⑪</sup>。50年代和60年代初是译介斯坦尼斯拉夫斯基的又一个高潮。1952年,参照与斯坦尼斯拉夫斯基有过密切合作的莫斯科艺术剧院,新中国成立了北

京人民艺术剧院。在1955年和1956年,《电影艺术译丛》杂志开辟了名为《学习斯坦尼斯拉夫斯基体系》的专栏。该专栏持续译载了苏联艺术界关于斯氏体系大讨论的文章,包括斯坦尼斯拉夫斯基的合作者、剧作家弗拉基米尔·涅米洛维奇-丹钦科(Vladimir Nemirovich-Danchenko)的一些文章。更让人印象深刻的是,至1963年,中国的出版社已经出版了《斯坦尼斯拉夫斯基选集》前四卷,其中包括《演员自我修养》(第一部分和第二部分)和《演员创造角色》。同时,电影演员们也积极地把该体系付诸实践。张瑞芳在《李双双》中的表演即为明证。为表演她的角色,张瑞芳选择了大嗓门和富有感染力的笑声作为她那爽直的银幕角色的外型表现。此外,她准确地再现了北方农民做农活、做家务的细节,并且细微地拿捏了在大胆豪爽和温柔细致两极间的一系列感情层次。最后,电影技术,包括布光和近景特写,也很好地捕捉到了张瑞芳银幕表演上的细微变化,进一步加强了她表演的感染力。

然而,斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国的跨文化实践从来不是对俄国体系的单纯、彻底的照搬。这种实践始终与各种艺术的和社会的使命相互纠缠,也与中国艺术家们对斯氏体系的创造性阅读息息相关。事实上,中国对斯坦尼斯拉夫斯基著作的译介并不注重,甚至省略了斯氏体系中对一些具体的表演技巧和创造的重要性的论述。对毛泽东时代的中国艺术家而言,斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的重要性并不限于对真实性的表演提供实用的表演方法,而在于提供了如上所述的表演批评的话语模式。

这一跨文化实践所产生的更为深远的意义体现在中国演员对斯氏体系的积极追求上。从这一点来看,该体系是将演员改造成社会主义新人的一种规训力量。这个表演体系不仅掌控舞台,也规训个人。斯坦尼斯拉夫斯基的所谓的“演员和角色的融合”构成了这一规训过程的核心。根据斯坦尼斯拉夫斯基的理论,只有当演员掌握了如何将自己的心灵和想象中的戏剧角色的心灵联结在一起的时候,他/她才能够与角色达到有机地结合。一旦演员与角色融合,他不仅可以让观众忘记演员在角色外的现实生活中的身份,也创造了一种可以激发真觉性灵感的条件。对斯坦尼斯拉夫斯基来说,演员与角色的融合不仅弥合了演员作为一个平常人和表演者之间的距离,对于创作真实有感染力的舞台表演也至关重要。在俄文语境中,融合这一概念的意义在于它促使演员磨砺完善自己的演技;在中文语境中,这一概念的重要性在于它成为演员按照社会主义理想进行自我改造的一种驱动力。

中国演员们的敬业追求恰巧与塑造社会主义新人的需求不谋而合。张瑞芳出色的表演显然是斯坦尼斯拉夫斯基式的。在一篇题为《扮演李双双的几点体会》的文章中,张瑞芳写道:

我是想追求那样一种精神状态:人物总的精神面貌,能通过我的精神状态表现出来。我感到角色在我的身上,我可以毫不含糊的用她的眼睛去看,用她的逻辑去想,我可以立刻演剧本上没有写的。我总觉得演员的精神状态应当是可塑的……演不同的戏,等于上不同的学校,和不同的同学相处。在不同的生活气氛里感受,加上意识的细致的观察体验和主动靠扰,就可以使自己的精神气质,朝向人物起着变化。因此我是特别同意先出外景,让演员本身先在角色所处的环境气氛里多熏陶熏陶。<sup>⑫</sup>

在此,张瑞芳对于演员和角色有机融合,以及塑造演员精神状态的这些论述,呼应了斯坦尼斯拉夫斯基的观点,即演员需要把自己培养成为有强烈可塑性的工具,从而在舞台上创造出真实可信的表演。尽管承认演员有必要重新构建自我,张瑞芳对“体验角色”的前提的理解显然有别于斯坦尼斯拉夫斯基。基于对人性的普遍性和对个性的肯定,斯坦尼斯拉夫斯基体系认

为演员的个人经验为表演角色——日常生活的人物——提供了充足的储备。而对于那些成为新中国电影工作者的中国演员来说,他们深知随着历史的前进,新的社会主人翁出现了。正是因为演员与社会主义英雄之间还存在距离,张瑞芳相信,演员的自我转变是她在形式和精神上生动自如地表演角色的先决条件。

因此,有别于推崇方法派演技(method acting)的斯坦尼斯拉夫斯基的美国追随者,张瑞芳和她的电影工作者同行并不看重在“体验角色”时无意识所起的作用。也许,对那时的中国表演家来说,无意识并不可靠。受到历史积淀影响的无意识怎么可能帮助演员去表演新中国的工农兵角色呢?因而,他们采用了一种更为普通实际的方法,前往农村和工厂“体验生活”以为扮演角色作做准备。

如同张瑞芳回忆,在农村的体验生活非常有助于她扮演李双双这个新环境下的典型人物。除了阅读有关农村生活的文学作品和电影剧本《李双双》,张瑞芳在拍外景的河南林县与农民一起下地干活儿,和他们交朋友,并试图从他们身上寻找李双双的痕迹。这些体验对她想象李双双的精神状态和外型塑造以及最后扮演这个角色,不无裨益。这种体验生活的锻炼方式使演员有了新的感性体验,并让他们熟悉工农大众的生活。在此过程中,演员们不但有机会了解学习他们所陌生的举手投足以及其他身体动作,并可以为他们的表演找到新的视觉化技巧。如张瑞芳所提到的,长时间的体验生活不仅帮助她形成了新的生活习惯,使她的走路、说话在农民中渐渐地不显得那么个别了。同时,这种体验也帮助她对周围环境和自己与他人的关系形成了新的认识。换言之,正是一举手一投足的这些我们习以为常的层面,人的无意识被社会主义文化重写,随后而来的是观念和性情上的巨大改变。

事实上,演员的表演和自我转变是息息相关的。银幕下张瑞芳的表现,无论是作为电影厂的干部,与电影同行切磋交流,还是向年轻演员传授自己扮演电影新人物的心得,都与她在银幕上的表演一样令人印象深刻。可以说,这是她的斯坦尼斯拉夫斯基式银幕表演的延伸。由此,表演不仅是演员运用个人的创作力去表现角色的问题,也不是演员处理自己作为平常人和职业表演家之间矛盾的过程,银幕上的表演与实际生活中的社会表现交结在一起,模糊了表现和现实之间的区别。对于“红色明星”来说,表演从来就是一个合二为一的过程:寻找诠释饰演角色的正确方法的这一过程,即为将自己改造为一个社会主义新人的过程。就此而言,演员对角色的创造不仅包含了舞台银幕表现的诸多问题,也是对自己在社会主义国家为所应为之能力的体验。无论在银幕上还是银幕下,张瑞芳自觉持久地将自己改造为社会主义模范的努力不仅令人钦佩,更有启示意义。她的努力是一种演员全身心地投入的循环反复的演练,这样的演练不仅反映了张瑞芳的职业精神,也是一种让她成为社会主义模范规训的力量。

## 五、结论

张瑞芳作为一颗“红色明星”在社会主义中国影坛的升起,看上去不可思议,但实际却是中国电影重构、国家宣传以及演员将其银幕表演与社会表现达成一致等诸多因素结合的一个结果。由于他们在视觉文化中的显著性以及他们与各种非电影话语的紧密联系,“红色明星”或许是最有效的模范人物。一方面,“红色明星”体现了社会主义理想,为改造大众提供了模范。另一方面,“红色明星”又打破了模范力量的神秘化。正如张瑞芳的例子所显示,处在社会结构的中心的“红色明星”被不断地去中心化。综上所述,“红色明星”不仅是大众仿效的对象,也是为社会主义理想重新塑造的对象。

---

本文由西飏翻译自 *Chinese Film Stars*, eds. Mary Farquhar and Yingjin Zhang (London: Routledge, 2010), 作者自校。

- ① Shuqin Cui, *Women through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2003; Kristine Harris, “The New Women Incident: Cinema, Scandal, and Spectacle in 1935 Shanghai”, *Transnational Chinese Cinemas*(ed. Sheldon Lu), Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, pp. 277—302.
- ② Chris Berry and Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York: Columbia University Press, 2006.
- ③ Jay Leyda, *Electric Shadow: An Account of Films and Film Audience in China*, Cambridge: MIT Press 1972.
- ④ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen*, 16.3 (1975): 6 – 18.
- ⑤ Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London: Routledge, 1984; Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London: Routledge, 1994.
- ⑥ Matt Hills, *Fan Cultures*, London: Routledge, 2002; Henry Jenkins, *Textual Poachers*, London: Routledge, 1992.
- ⑦ 毛泽东:《在全国战斗英雄/劳动模范大会上的讲话》(1950), [http://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-5/mswv5\\_09.htm](http://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-5/mswv5_09.htm)。
- ⑧⑨ 黄宗英:《喜看李双双》,载《文艺报》第11期? 年? 月? 日。
- ⑩ Jane Benedetti, *Stanislavski: An Introduction*, London: Routledge, 2000, p. 75.
- ⑪ 童道明:《焦菊隐和斯坦尼斯拉夫斯基》,载《文艺研究》1992年第5期。
- ⑫ 张瑞芳:《扮演李双双的一点体会》,载《电影艺术》1963年第2期。

(作者单位 德国慕尼黑大学比较文学系和汉学系)

责任编辑 容明